DOI: 10.21604/2177-8841/moringa.v6n2p79-93 | E-ISSN 2177 - 8841

# IMPROVISAÇÃO A PARTIR DE TÉCNICAS DE CONTATO DO SISTEMA DE GONGFU LOUVA-A-DEUS COMO ESPAÇO PARA A INVESTIGAÇÃO CORPÓREO-ESTÉTICA DO ARTISTA DA CENA

## Improvisation from contact techniques of the praying mantis gongfu system as body-aesthetic research of the scene artist

*Robson Rosseto*
Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR

*Mariana Baruco Machado Andraus*
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

**Resumo:** O presente texto reflete sobre uma experiência de treinamento em arte marcial, especificamente técnicas de *gongfu* provenientes do sistema louva-a-deus, como um recurso possível para a preparação corporal do artista da cena por meio de exercícios de improvisação corporal. Para tanto, a base pré-expressiva do trabalho do intérprete é tomada como foco de análise, e os estudos sobre os canais de percepção são, do mesmo modo, considerados como parte desta ação.
**Palavras-chave:** Arte marcial; Artista da cena; Canais de percepção; Improvisação.

**Abstract:** This paper reflects on the experience with a martial art training, specifically from praying mantis gongfu system techniques, as a possible resource for artist of scene corporal preparation through corporal improvisation exercises. Therefore, the pre-expressive base of the interpreter's work is taken as the focus of analysis, and channels of perception studies are likewise considered as part of this action.
**Keywords:** Martial art; Artist of the scene; Channels of perception; Corporal improvisation.

A improvisação é reconhecida como importante fundamento nas artes da cena, seja como etapa de um processo criativo ou, especialmente na contemporaneidade, como a própria obra a ser levada ao público. Improvisar é criar, jogar, arriscar, transformar uma ideia num espaço privilegiado para concepções poéticas e simbólicas. No espaço da sala de ensaio, esse fazer desencadeia processos de aprendizagens que contribuem para a formação de intérpretes-criadores mais autônomos, mediados pela intuição e por referências artísticas. Nesse processo, os envolvidos compõem uma cena sem preparo ou, com breve combinação prévia, experimentam a criação e expõem seus motes criativos, suas pulsões, sem o crivo de uma predeterminação da linguagem, pois, quando em sala de aula, está se falando da improvisação como espaço de experimentação e reconhecimento de si e dos parceiros de trabalho.

A improvisação teatral, especificamente, é uma atividade na qual o texto e a representação são criados no decorrer da cena e, na maioria das vezes, sem ensaio prévio. Na dança ocorre o mesmo: para compor uma ação corporal de forma improvisada são utilizados temas e/ou estímulos diversos com o objetivo de envolver os atuantes em uma organização instintiva, na qual o corpo se faz cênico em processo contínuo de elaboração. Os intérpretes contracenam entre si e a cena resulta da criatividade, imaginação e espontaneidade coletivas.

Como prática artística, a improvisação é uma vivência fundamental para todos aqueles que são artistas da cena. Improvisar é uma das atividades mais exercitadas pelos atores e bailarinos, o que significa dizer que o ato de improvisar constitui uma prática importante para a formação do artista, tanto no processo de criação como no momento da encenação. Segundo Chacra, a forma artística

> [...] é o resultado de um processo voluntário e premeditado de criação, onde a espontaneidade e o intuitivo também exercem um papel de importância. A esse processo podemos chamar de improvisação, como algo inesperado ou acabado, que vai surgindo no decorrer da criação artística, aquilo que se manifesta durante os ensaios para se chegar à criação acabada. Com a conjunção do espontâneo e do intencional, o improviso vai tomando forma para alcançar o modelo desejado, passando a ser traduzido numa forma inteligível e esteticamente fruível. (CHACRA, 1983, p. 14)

Nesse sentido, o ato de improvisar solicita do intérprete a capacidade de ser espontâneo e criativo, uma vez que estimula o desenvolvimento psicofísico. Durante um jogo de improvisação, o atuante

não é um mediador da expressão criada por um dramaturgo ou um coreógrafo, mas uma fonte de expressão de si mesmo. No momento em que improvisa, o atuante está interessado em transformar-se, sair da esfera da cotidianidade e adentrar o espaço simbólico que a cena exigirá dele. Portanto, na ação improvisacional, o ator e/ou bailarino amplia o repertório de comunicação e a competência da expressão.

Este artigo tece reflexões sobre as práticas improvisacionais desenvolvidas em uma disciplina do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, da Universidade Estadual de Campinas, cursada pelo primeiro autor e ministrada pela segunda autora, na qual foram vivenciadas técnicas de *gongfu* do sistema louva-a-deus, circunscrevendo o treinamento em arte marcial como um meio possível para a preparação corporal do artista da cena. Metodologicamente, as aulas subdividiam-se em duas partes: na primeira, eram praticados os exercícios de *gongfu*, e na segunda metade das aulas a proposta compreendia exercícios de improvisação e elaboração de estudos coreográficos a partir dos conteúdos trabalhados.

Inicialmente, elucida-se a escolha do termo *gongfu* para este artigo, ao invés de *kungfu* – grafia mais popular –, por se tratar da romanização oficial do termo e, portanto, aquela adotada pela docente da disciplina:

> *Gongfu* é a romanização oficial (*pin yin*) daquilo que conhecemos no ocidente como *kungfu*, ou seja, todo o conjunto das artes marciais chinesas, embora o termo que traduza de forma mais adequada a expressão arte marcial seja *wushu*. O termo *gongfu* refere-se, para os chineses, àquilo que se adquire mediante um treinamento árduo e duradouro em alguma atividade, que pode ser a arte marcial, a caligrafia, a dança, entre outras. Por não ser o termo *wushu* muito difundido entre o público leigo, optamos por utilizar neste trabalho a palavra *gongfu,* grafada desta forma, para designar toda a arte marcial chinesa. (ANDRAUS, 2014, p. 26)

A grafia *kungfu* é popular em território brasileiro porque a ate marcial chinesa foi difundida neste país, principalmente, por meio de filmes e seriados americanos das décadas de 1960/1970, visto que não existe um histórico expressivo de imigração de chineses para o Brasil até a década de 1990. O som de *gongfu* é ouvido, pronunciado e escrito por norte-americanos como “kungfu”, mas quando um brasileiro ouve diretamente a palavra *gongfu* pronunciada por um chinês, percebe-a de modo mais parecido com a romanização oficial. A escolha por usar o termo oficial reside, portanto, em um esforço no sentido de difundir os elementos da cultura chinesa estudados de forma um pouco mais fiel – dentro do possível,

considerando-se que os autores não são falantes de mandarim nem de qualquer outro dialeto chinês –, mas buscando-se um rigor no sentido de respeito à cultura estudada.

Além disso, outra prática corporal conhecida no Brasil é o Lian Gong em 18 Terapias, ginástica terapêutica criada por Dr. Zhuang Yuan Ming na década de 1970 e trazida para o Brasil pela Profa. Maria Lúcia Lee, ensinada por ela na disciplina Artes Corporais do Oriente, do Curso de Graduação em Dança da Unicamp (décadas de 1980/1990). A segunda autora deste artigo (e docente da disciplina analisada), tendo sido aluna de Lúcia Lee e atuado como instrutora de Lian Gong, percebia que para a maioria das pessoas era difícil associar que o "gong" de Lian Gong era o mesmo de Gong fu (gong = "trabalho persistente"), razão pela qual, desde sua primeira publicação, em 2004, opta pela romanização oficial do termo.

*Gongfu* compreende todo o conjunto das artes marciais chinesas e, pensando-se no recorte da correlação entre artes marciais e artes cênicas, não foi a única arte marcial a ser relacionada por atores e pesquisadores com as artes da cena. Pode-se citar Phillip Zarrilli, que iniciou seu treinamento em *kalaripayattu* (arte marcial indiana) na década de 1970:

> Zarrilli foi o primeiro pesquisador ocidental a estudar seriamente o kalaripayattu. Iniciou a sua formação em 1976, sob a orientação de Gurukkal Govindankutty Nayar, no CVN Kalari, em Thiruvananthapuram. Entre 1976 e 1993 viveu em Kerala por sete anos - cada viagem foi dedicada ao treinamento intensivo em kalaripayattu. Em 1988, recebeu o tradicional *pitham* (espécie de tamborete), o qual representa as credenciais do seu mestre Gurukkal Govindankutty Nayar.[1] (PHILLIP ZARRILI, página inicial, 2015, tradução livre)

Zarrilli elaborou uma abordagem do treinamento marcial que o associa especialmente ao treinamento psicofísico, e tem várias publicações – entre elas, o artigo "Kalaripayattu: a South indian martial art and the yoga and the ayurvedic paradigms", publicado no *Journal of Asial Martial Arts* ainda na década de 1990 (Zarrilli, 1994) –, nas quais elucida como os paradigmas do yoga e da ayurvédica podem ser profícuos no treinamento do ator.

Falar de artes marciais asiáticas exige, no entanto – tanto

[1] No original: "*Zarrilli is the first Westerner to seriously study kalarippayattu. He began his training in 1976 under the guidance of Gurukkal Govindankutty Nayar of the CVN Kalari, Thiruvananthapuram. Between 1976 and 1993 he lived in Kerala for a total of seven years - each trip devoted to undergoing intensive training in kalarippayattu. In 1988 he was gifted the traditional pitham (stool) representing mastery by Gurukkal Govindankutty Nayar" (PHILLIP ZARRILI HOMEPAGE, 2015).*

daquele que escreve, quanto daquele que lê – não incorrer naquilo que Edward Said (1990) denominou "orientalismo", definindo-o como a visão estereotipada que nós, ocidentais, temos do oriente. Ter clareza de que aquilo que geopoliticamente se chama de "oriente" compreende nada menos que o maior de todos os continentes (Ásia), com seus países diversos – China, Índia, Malásia, Coreia, Japão, Indonésia, entre muitos outros – e que em cada um desses países coexistem culturas e etnias também diversas, é tarefa difícil para o homem ocidental, que tende a pensar nessas culturas a partir de um ponto de vista etnocêntrico, entendendo-as como "iguais" e colocando-as todas em um mesmo conjunto. É tarefa do pesquisador, por sua vez, reconhecer territórios e conhecer profundamente aquilo que se propõe a conhecer e, portanto, para não nos desviarmos excessivamente do paradigma do trabalho realizado e descrito neste artigo, preferimos aceder a outro referencial de suma importância para a história da apropriação de artes marciais orientais pelo ator ocidental: Bruce Lee.

O ator/artista marcial, em 1971, em entrevista concedida a Pierre Berton, explica que o treinamento em arte marcial não se limita a ensinar ao sujeito movimentos de luta, mas a expressar-se de forma global. Quando o entrevistador pergunta "Por quê iriam querer [os atores James Garner, Steve McQueen e outros] aprender artes marciais chinesas? Por um papel?", Lee responde:

> Em realidade não. [...]. Para mim, ao menos na forma como ensino, qualquer tipo de conhecimento conduz, ao final, ao conhecimento de si mesmo. Portanto, as pessoas acodem a mim para que lhes ensine não a defender-se ou a dar surras em alguém, e sim o que querem é aprender a expressar-se através do movimento. Seja fúria, determinação ou o que quisermos. Assim, em outras palavras, o que digo é que me pagam para que lhes ensine, através do combate, a arte de expressar-se com o corpo humano.[2]

Ressalta-se que Bruce Lee, tendo crescido em Hong Kong e retornado aos Estados Unidos (onde nasceu) somente aos 18 anos, tem a peculiaridade de ter se esforçado bastante em transcender as barreiras orientalistas que tentavam enquadrá-lo como estrangeiro onde quer que estivesse – China ou Estados Unidos –, e talvez seja possível especular que essa é a razão de ter feito sucesso tanto no cinema ocidental quanto oriental – um feito raro, em sua época. Bruce Lee estudou

[2] LEE, Bruce. Entrevista a Pierre Berton Show – The Mandarin Superstar – concedida em 9 de dezembro de 1971. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CUuIJEQxVvo. Acesso em: 15/03/ 2015.

Filosofia (ocidental) e publicou o livro "Aforismos" (LEE, 2007).

> Minha especialização em Filosofia era intimamente relacionada com a combatividade da minha infância. Eu muitas vezes me questiono sobre algumas coisas: O que vem depois da vitória? O que as pessoas valorizam tanto na vitória? O que é a glória? Que tipo de vitória é gloriosa? Quando o meu tutor me ajudou na escolha de meu curso, ele me aconselhou a fazer Filosofia por causa da minha curiosidade. [...]. Quando eu contei aos meus amigos que iria fazer Filosofia, todos ficaram maravilhados. Todos pensaram que era melhor eu ter escolhido Educação Física, devido ao meu vínculo com as artes marciais, porém eu estava interessado na Filosofia. Por uma questão de fato, as artes marciais e a Filosofia parecem ser antitéticas entre si. Mas eu acho que a parte teórica das artes marciais chinesas parece estar ficando indistinta. Cada ação deve ter os seus porquês e os para quê, e deveria haver uma teoria completa e eficiente para fazer um backup de todo o conceito da arte marcial chinesa. Eu desejo infundir o espírito da Filosofia nas artes marciais, portanto, eu insisto tanto em estudar Filosofia.[3] (LEE, *apud* LITTLE, 2012, tradução livre)

Bruce Lee, filho de chineses, natural de São Francisco e ator renomado tanto na China quando nos Estados Unidos, configura um referencial interessante e, essencialmente, não orientalista. Conhecia profundamente artes marciais asiáticas diversas, tendo praticado Wing Chun, Karate-do, criado o próprio estilo (o Jeet Kune Do) e declarado "não acreditar mais em estilos" (LEE, 1971[4]), mas pode-se considerar que só conseguiu chegar a tal nível de transcendência por conhecer profundamente essas diversas artes marciais asiáticas. Pesquisadores de artes marciais, por sua vez, precisam saber conhecer e identificar as diferentes artes marciais asiáticas e, ao pensar a apropriação destas para uma reflexão sobre o fazer artístico

[3] No Original: "*My majoring in Philosophy was closely related to the pugnacity of my childhood. I often ask myself these questions: What comes after victory? Why do people value victory so much? What is glory? What kind of "victory" is "glorious?" When my tutor assisted me in choosing my courses, he advised me to take up Philosophy because of my inquisitiveness. He said, "Philosophy will tell you what a man lives for." When I told my friends and relatives that I had picked up Philosophy, they were all amazed. Everybody thought it would be better to go into physical education since it was the only extracurricular activity I was interested in, from my childhood until I graduated from my secondary school, it was Chinese Martial Arts. As a matter of fact, martial art and Philosophy seem to be antithetical to each other, but I think that the theoretical part of Chinese Martial Art seems to be getting indistinct. Every action should have its why and wherefore; and there ought to be a complete and proficient theory to back up the whole concept of Chinese Martial Arts. I wish to infuse the spirit of Philosophy into martial art, therefore I insist on studying Philosophy*" (LEE, apud LITTLE, 2012).

[4] LEE, Bruce. Entrevista a Pierre Berton Show – The Mandarin Superstar – concedida em 9 de dezembro de 1971. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CUuIJEQxVvo. Acesso em: 15/03/ 2015.

ocidental, seja em dança, teatro ou *performance*, fazê-lo ciente de quais são seus próprios referenciais e os princípios que eles carregam em si.

Com base no entendimento de Bruce Lee, de que a arte marcial pode ajudar tanto o bailarino quanto o ator na "arte de se expressarem através de seus corpos", o trabalho foi desenvolvido: primeiramente, munidos do pressuposto de que a única maneira de um ator ou um bailarino se "contaminar" pela arte marcial é treinando-a tal como ela é – sem adaptações, sem tentar transformá-la em "aula de dança inspirada em artes marciais" –, realizávamos na primeira parte da aula um treino de louva-a-deus, com exercícios básicos de socos, chutes, deslocamento em bases (= posições de pernas) específicas do sistema, uma forma de mãos livres[5] e exercícios de contato[6]. Na sequência, partíamos para exercícios de improvisação em dupla que são comuns tanto à dança quanto ao teatro, como espelhar os movimentos do colega, reagir ao toque do colega (estímulo-resposta), entre outros. Com o desenrolar dos encontros, elementos cenográficos como tecidos, figurinos, músicas foram sendo acrescentados, à luz de uma perspectiva coreológica (PRESTON-DUNLOP, 1987), ou seja, entendendo-se todos os elementos da cena como elementos fundantes da criação. Fazíamos em todos os encontros a dinâmica de observar o trabalho das outras duplas, para desenvolver nossos olhares de espectadores e também porque, como na disciplina trabalhou-se com a improvisação cênica – aquela que é levada a público, e não apenas uma etapa de processo criativo –, era importante, para quem estava improvisando, preocupar-se o tempo todo com as impressões causadas no espectador.

Nesse sentido, cabe ressaltar que ser espectador aciona inúmeros outros conhecimentos artísticos que compõem o acervo pessoal e promovem uma inter-relação entre esses conhecimentos, construindo sentidos. Assim, o espectador constrói progressivamente novos conhecimentos, novas formas de pensar e de relacionar experiências artísticas anteriores com as novas. Deste modo, a experiência estética está mais ligada à reflexão do que propriamente ao prazer estético – por exemplo, quando a obra traz uma inovação, algum tipo de novidade que obriga o público a rever o que já conhecia, dando-lhe uma nova organização. É nessa perspectiva que o artista também se reelabora a

[5] "Forma" é o nome que se dá a uma sequência coreografada de movimentos de luta que o artista marcial realiza sozinho, como se lutasse contra um adversário invisível.

[6] Para esta finalidade, é ensinado um conjunto de exercícios chamado Sap Yeet Fart (Doze Princípios), que consistem em aplicações avulsas de técnicas de luta (uma pessoa ataca e a outra defende, depois, invertem).

partir das vivências enquanto espectador.

O treinamento da arte marcial e as improvisações desenvolvidas no percurso das aulas levaram os alunos, de modo geral, a redescobrir um corpo diferente, disponível para o novo. No caso do primeiro autor, no início, a resposta do corpo era contrária à sua idealização, até mesmo porque, já estava afastado há algum tempo da prática artística. As dores nas articulações se fizeram presentes, mas, aos poucos, o corpo foi se acostumando com a rigidez das formas e dos códigos da arte marcial. E, posteriormente, nas propostas improvisacionais, foi possível constatar uma evolução da expressividade e da qualidade do movimento; assim, um novo corpo foi se revelando: desenhos surpreendentes surgiram em função daquilo que já se tinha como registro de práticas anteriores. A que se deve esse desenvolvimento?

> Como é que alguém aprende a improvisar? A única reposta possível é uma outra pergunta: O que nos impede? A criação espontânea nasce de nosso ser mais profundo e é imaculadamente e originalmente nós. O que temos que expressar já existe em nós, é nós, de forma que trabalhar a criatividade não é uma questão de fazer surgir o material, mas de desbloquear os obstáculos que impedem seu fluxo natural. (NACHMANOVITCH, 1993, p. 21)

Importante o aspecto que Nachmanovitch assinala, qual seja, a improvisação é prontamente latente no sujeito, mas, por distintas razões culturais e sociais, os bloqueios afetam de forma muitas vezes decisiva no ato de improvisar. Assim, “nessa caracterização da experiência cotidiana, está subentendida a existência de um meio social em que vigoram certos modos de lidar com o corpo, os gestos, as ações e o pensamento” (QUILICI, 2006). E esses modos, muitas vezes, são interpostos de maneira subjacente na cena; portanto, é importante que o artista tome consciência daquilo que se quer corporificar, sobretudo numa improvisação.

Em geral, os improvisos são efetivados por meio de uma expressividade instintiva e, desta maneira, o histórico corporal é revelado nas proposições artísticas. De fato, as vivências corporais no âmbito artístico ou social de cada intérprete constituem um corpo, o seu corpo – assim, é imprescindível avaliar o movimento constantemente para o desenvolvimento de uma consciência corporal. O corpo que se assume em cena é proposital/consciente ou se apresenta como marcas da estrutura social? Tais marcas, obviamente, podem ser interessantíssimas para o fazer criativo, mas devem ser utilizadas de forma proposital, uma vez que a produção aleatória reduz a qualidade de um trabalho.

Nesse sentido, a prática artística injeta energia diferenciada no corpo cotidiano, uma vez que o refinamento artístico, por meio da ação improvisacional, confere ao atuante um espaço livre para o experimento e lhe possibilita colocar em cena novas maneiras de pensar, resultando numa expressão artístico/estética mais autônoma. Para tanto,

> A destreza do corpo deve ser constantemente aprimorada, e o processo de conscientização - não apenas dos movimentos que é capaz de fazer, mas de maneiras adequadas para a utilização de recursos como o uso do tempo e do espaço, no ato da improvisação - deve ser flexível, para incorporar as novas habilidades conquistadas no âmbito técnico. (ANDRAUS, 2004, p.143)

O trabalho de atenção requerido para a arte marcial, e com perspectiva para um processo criativo improvisacional e/ou composição coreográfica, objetivo da disciplina cursada, foi uma atividade que exigiu muita concentração e domínio corporal, especialmente para executar as formas do sistema louva-a-deus. Trata-se de um treinamento contínuo para alcançar os contornos sistematizados da luta, cuja prática de contato emprega velocidade, ataques e movimentação complexa dos pés. A partir dessa experiência, foi possível constatar que o treinamento contribuiu para os exercícios de improvisação, colaborando, sobretudo, para determinar a presença cênica, energia específica para o fazer artístico.

Para Barba (2009), o conceito de presença implica uma energia no corpo do atuante capaz de manter a atenção do espectador, antes mesmo, do ponto de vista lógico, de transmitir qualquer mensagem. A aquisição desse estado por parte do intérprete pressupõe uma base pré-expressiva de trabalho, que se constitui como o nível de organização elementar das artes da cena. O autor define o comportamento cênico pré-expressivo da seguinte maneira:

> A análise transcultural mostra que, nestas técnicas, se podem individualizar alguns princípios-que-retornam. Esses princípios, aplicados ao peso, ao equilíbrio, ao uso da coluna vertebral e dos olhos, produzem tensões físicas pré-expressivas. Trata-se de uma qualidade extra cotidiana da energia que torna o corpo teatralmente 'decidido', 'vivo', 'crível'. Desse modo, a presença do ator, seu *bios* cênico, consegue manter a atenção do espectador antes de transmitir qualquer mensagem. Trata-se de um 'antes' lógico, não cronológico. (BARBA, 2009, p. 25)

Portanto, é um princípio que permeia todas as formas de representação, uma vez que esta "energia", este "estado de jogo", usualmente chamada de "presença",

é referida com frequência por distintos pesquisadores sobre o trabalho do ator e do bailarino, tais como Constantin Stanislaviski (2009) e Peter Brook (2008), no teatro, e Rudolf Laban (1990) e Klauss Vianna (1990), na dança. Ferracini (2003) analisa que a representação de um intérprete é constituída de diferentes níveis de organização, está na base de várias técnicas de atuação e atua como um nível de prontidão cênica. Segundo ele, é "[...] nesse nível que o ator busca aprender e treinar uma maneira operativa, técnica e orgânica de articular tanto suas ações físicas e vocais no espaço como, e principalmente, sua dilatação corpórea, sua presença cênica e a manipulação de energias" (p. 99).

Assim, é possível afirmar que o corpo em cena, diferente do corpo habitual, do corpo cotidiano, é a base do trabalho de qualquer intérprete da cena. Nesse sentido, no momento em que nos colocávamos no espaço cênico, nas aulas, para improvisar junto com um colega, especificamente no instante/espera da música iniciar, estávamos em estado pré-expressivo, logo, "[...] numa situação de representação, quer dizer, do homem que usa sua presença física e mental segundo princípios diferentes daqueles que governam a vida cotidiana" (BARBA e SAVARESE, 1995, p. 1).

A colocação dos autores está, portanto, no estado corporal antes da interpretação, que qualifica um corpo como cênico. E, deste modo, tal estado só é alcançado quando o corpo abandona sua configuração habitual, cotidiana. Nesse sentido, o corpo que se apresenta como cênico e as ações decorrentes a partir dessa presença emergem da percepção sensorial e estão intrinsecamente associados com a consciência corporal. E, para o desenvolvimento contínuo desse estado de presença e capacidade de improvisação, é recorrente a necessidade de observação constante do próprio corpo, referido por distintas técnicas como "escuta do corpo". Strazzacappa (2012) afirma que, ao se falar em escuta do corpo, não são somente os ouvidos, tampouco somente os olhos que são convocados, mas todos os sentidos em conjunto. Ainda ressalta que, para tomar consciência de si mesmo, a observação interna é responsável para desenvolver a propriocepção[7] e, para tanto, é necessário o apoio da intuição do intérprete, e estar atento a todas as informações trazidas pelos sentidos.

Segundo Robbins (2009), recebemos as informações do mundo através de nossos sentidos, auditivo, cinestésico e visual; as pessoas que não possuem algum tipo de deficiência utilizam todos os

[7] "A propriocepção é entendida como a sensibilidade própria aos músculos, aos ossos, aos tendões e às articulações. É a propriocepção que nos informa do equilíbrio, da postura, do deslocamento do corpo no espaço, etc" (STRAZZACAPPA, 2012, p.127).

sentidos e podem ser classificadas de acordo com o sistema representacional que mais se manifesta nelas. Assim, algumas pessoas abstraem as informações do meio circundante pelo seu potencial auditivo, cinestésico ou visual. O autor aponta que dentre os canais de percepção[8] revelamos um com maior destaque, tendo nossa comunicação ligada, sobretudo, a este canal específico. Ou seja, nos utilizamos dos sentidos externos para perceber o mundo e, internamente, reapresentamos este mesmo mundo por meio dos nossos sentidos.

Desta maneira, a autoanálise com base nos canais de percepção pode fazer a diferença para o intérprete da cena, uma vez que, reconhecendo o seu perfil mais aguçado, poderá contribuir para avaliar a sua prática artística. Por outro lado, é possível afirmar que o criador cênico deve privilegiar uma uniformidade de uso dos canais perceptivos[9], pois assim o artista terá mais condições de propor trabalhos a partir do auditivo, cinestésico ou visual. Por exemplo, o auditivo é o canal perceptivo menos aguçado e, por consequência, o menos utilizado pelo primeiro autor[10]; portanto, num processo artístico, em geral, maior atenção é direcionada para os recursos visuais e os estímulos cinestésicos.

Tal fato foi constatado com maior ênfase nas improvisações corporais realizadas ao longo da disciplina/assunto desse texto, já que o estímulo sonoro frequentemente era o propulsor para o desencadeamento das ações improvisacionais. Como proposta, cada um deveria sugerir músicas e sons que porventura tivesse desejo de trabalhar e, a cada aula, uma dupla era formada para um exercício de improvisação. Aos poucos, o primeiro autor tomou consciência de que no instante da cena, no desenrolar da improvisação, pouco percebia a música; e às vezes, até mesmo, sua percepção sonora era nula – de fato, não escutava. Sua percepção estava focada na cinestesia, no corpo expressivo, no toque no outro, no contato com o chão e na respiração. Da mesma forma, priorizava o sentido visual, na composição das imagens corporais com o outro e sozinho, no posicionamento espacial e na relação com os espectadores. No entanto, numa dessas improvisações, o comentário dos colegas e da docente (segunda autora) chamou a atenção. Após o exercício de improvisação realizado pareceu, para aqueles que assistiram, que a música tinha sido

[8] Pessoas visuais têm mais facilidade de entender e captar as coisas ao seu redor olhando-as, pessoas auditivas captam melhor as informações ouvindo sobre as coisas, e pessoas sinestésicas, em geral, precisam tocar e sentir as coisas para melhor percebê-las.

[9] Os estudos da neurolinguística apontam atividades para desenvolver um canal de percepção subdesenvolvido. O trabalho é equilibrar os três canais para ampliar a percepção sensorial com base numa consciência dos sentidos.

[10] Pesquisadores da neurolinguística trazem testes que aferem o percentual de cada canal de percepção de uma pessoa.

proposição do primeiro autor, pois, no início da improvisação, a música imprimiu um brusco ruído, ao qual seu corpo respondeu imediatamente e como se fosse uma marcação coreográfica. Logo, ficou subentendido para todos que o primeiro autor já conhecia a música e estava previamente preparado para o movimento realizado; porém, a música foi usada pela primeira vez no instante da improvisação. Nesse sentido, as palavras da pesquisadora Christine Greiner fornecem pistas para uma reflexão:

> Em termos de percepção, aos poucos, torna-se claro que no momento em que a informação vem de fora e as sensações são processadas no organismo, colocam-se em relação [...]. Os diferentes estados corporais modificam o modo como a informação será processada e o estado da mente pode ser entendido como uma classe de estados funcionais ou de imagens sensoriomotoras com autoconsciência. Estes estados são gerados o tempo todo, mas nem sempre podem ser detectados visivelmente. (2005, p. 64)

De acordo com a autora, os estímulos recebidos no entorno do espaço influenciam o estado corporal, resultado do funcionamento dos sistemas sensoriais, mesmo que tal interferência seja pouco percebida de forma consciente.

A relação que se estabelece num jogo de improviso requer um melhor entendimento sobre os processos de interpretar as informações sensoriais. Diante disso, faz sentido buscar o desenvolvimento da consciência desse processo sob uma forma reflexiva, pois as experiências significativas provêm das ações diante das sensações – basta que sejam identificados os caminhos pelos quais foram utilizados os canais perceptivos, pelos artistas, em sua trajetória de aprendizagem.

Igualmente como afirmou Greiner, muitas vezes, os estados processados são pouco percebidos e, nesse sentido, empreender uma análise dos fenômenos perceptivos em relação aos constantes estímulos que afetam o fazer artístico é importante para o desenvolvimento da linguagem poética. O modo como o primeiro autor respondeu ao estímulo sonoro, com absoluta prontidão, levou-o a perceber que o treinamento da arte marcial contribuiu para que o corpo ficasse mais alerta às informações externas. No caso de outros alunos, foram situações outras que levaram a tal percepção. Para além da técnica, as aulas proporcionaram diálogo corporal, equilíbrio, coordenação motora e habilidade de reflexos, assim como as noções de espaço, tempo e ritmo.

Richard Cytowic (1997) defende um modelo de percepção holístico, no qual a análise das informações trazidas num tronco comum pelos sentidos seria conduzida pela sensação geral. Isto implica que somos todos sinestetas[11], embora somente alguns

[11] A sinestesia é uma condição neurológica do cérebro que interpreta de diferentes formas os sinais percebidos pelo sistema sensorial, nos quais sensações correspondentes a certo sentido são associadas a outro sentido. Assim, existe uma espécie de cruzamento de sensações

experimentem a sinestesia conscientemente. Ainda que a audição seja um canal perceptivo pouco priorizado por um sujeito é possível que um som interfira em sua atuação. Ou seja, ocorre um cruzamento nos canais de percepção, fenômeno sensorial para além das barreiras que normalmente separam os diferentes sentidos.

Nesta experiência, a associação entre estímulo e percepção foi efetivada através de outro canal sensorial. Um sentido cruzou o caminho de experiência do outro, levando a perceber o exterior por meio da audição e, tendo sido provocada uma percepção automática noutro sentido diferente, o som foi interpretado corporalmente. O ritmo do corpo imitou o ritmo sonoro cineticamente e visualmente, parecendo ser uma só coisa – foi uma produção de ritmo audível em movimentos. Os estudos sobre a percepção contribuem para uma análise da produção artística a partir da percepção do corpo e da compreensão das construções que condicionam tais percepções e, nesse sentido, o encontro com a arte marcial foi frutífero, devido ao potencial da arte marcial em trabalhar as conexões entre atenção, percepção e consciência:

> O impulso de vida depende de faculdades tais como atenção, percepção e consciência, que, no treinamento marcial, são amplamente utilizadas. Toda a técnica do *gongfu* foi lapidada para ser treinada de forma concentrada, atenta e perceptiva, buscando-se a precisão do movimento sem separar a funcionabilidade da estética, e é nesse sentido que aqui pensamos a estética: como *aisthesis*, ou sentir. Em outras palavras, as técnicas de *gongfu* dependem do aguçamento da sensibilidade para funcionarem. Concentração, atenção e percepção coadunam-se em uma rede de percepções físicas que leva a um determinado conhecimento. (ANDRAUS, 2014, p. 129)

A atenção aos movimentos da subjetividade nos traz conhecimento, a reflexão sobre as experiências nos traz um ganho; no momento as respostas são ineficazes diante da complexidade dos fenômenos, levando a crer que, certamente, o percurso está em contínuo devir. A processualidade das práticas e seus desdobramentos ao longo da disciplina, por meio do treinamento em *gongfu* no sistema louva-a-deus, proporcionaram uma maior atenção às investigações nas improvisações. Na aventura cotidiana dos experimentos artísticos, tanto no fazer quanto no apreciar, especialmente nesse relato reflexivo de uma específica experiência, as contradições e os conflitos, os dilemas que não encontram respostas, são indicativos para reconhecer que estamos em permanente processo de transformação.

Recebido em 23 de Janeiro de 2015
Aceito em 16 de Março de 2015

em um só estímulo e pode desencadear a percepção de dois eventos sensoriais diferentes e simultâneos, por exemplo, a soma dos sentidos como paladar e olfato, gosto e cheiro, tato e audição, visão e audição.

## Referências

ANDRAUS, Mariana Baruco Machado. *Arte marcial na formação do artista da cena*. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.

ANDRAUS, Mariana Baruco Machado. *A poesia da luta:* um olhar voltado para a gestualidade do estilo de gong fu louva-a-deus como estímulo para uma criação coreográfica. 203 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

BARBA. Eugenio. *A Canoa de Papel*: Tratado de Antropologia Teatral. Trad. de Patrícia Alves Braga. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*: dicionário de antropologia teatral. Campinas: Hucitec, 1995.

BROOK, Peter. *A porta aberta*: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Trad. Antonio Mercado. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CHACRA, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo, Perspectiva, 1983. (Coleção Debates, 183).

CYTOWIC, Richard E. “Synaesthesia, phenomenology and neurophsychology”. In: BARON-COHEN, Simon e HARRISON, John (eds.). *Synaesthesia, classic and contemporary readings*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1997.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

GREINER, Christine. *O corpo*: pistas para estudos indisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.

LABAN, Rudolf. *Dança educativa moderna*. São Paulo: Ícone, 1990.

LEE, Bruce. *Aforismos*. Tradução: Claudio Salles Carina. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2007.

LITTLE, John. *Martial Arts Related Articles: The Philosophy of Bruce Lee – Part 2: Axiomatic Principals – The Starting Point*. Disponível em: http://sageartsstudio.com/student_section/articles/MA/JL_JKD_Pt2.html. Acesso em: 19/06/2012.

NACHMANOVITCH, Stephen. *Ser criativo*: o poder da improvisação na vida e na arte. Trad. Eliana Rocha. São Paulo: Summus, 1993.

PHILLIP ZARRILLI HOMEPAGE. Biografy. Disponível em: http://www.phillipzarrilli.com/biografy/. Acesso em: 15/03/2015.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. *Dance is a language, isn't it?* 3. ed. London: Laban Centre for Movement and Dance, 1987.

QUILICI, Cassiano Sydow. O ator-performer e a crítica do "corpo cotidiano". *Revista Cultura Crí-ti-ca*. São Paulo: APROPUC-SP , 03, Teatro, 1° semestre. 2006.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ROBBINS, Anthony. *Poder sem limites*. Trad. Muriel Alves Brazil. 11. ed. São Paulo: Best Seller, 2009.

STANISLAVSKI, Constantin. A construção da personagem. Trad. Pontes de Paula Lima. 18. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

STRAZZACAPPA, Márcia. *Educação somática e artes cênicas*: princípios e aplicações. Campinas: Papirus, 2012. (Coleção Ágere)

VIANNA, Klauss. *A Dança*. São Paulo: Siciliano, 1990.

ZARRILLI, P. B. Kalarippayattu: a South Indian Martial Art and the Yoga and Ayurvedic Paradigms. *Journal of Asian Martial Arts*, vol. 3, n. 3, 1994.